

Breyer, Knud (2003/05): Individualität in der Musik, Stuttgart 2002, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau, Michael Polth. ZGMTH 1–2/1/1, 147–157.
<https://doi.org/10.31751/488>

© 2003/05 Knud Breyer



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/01/2003
zuletzt geändert / last updated: 15/09/2009

Individualität in der Musik, Stuttgart 2002

Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau, Michael Polth

»Individualität in der Musik«, zu diesem Thema hat die Gruppe »Ligaturen – Musikwissenschaft im Dialog« unter der Federführung von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau und Michael Polth im Frühjahr 2000 zu einem Kongreß in der damaligen Hochschule der Künste Berlin geladen, dessen Bericht nun bei Metzler zur leider nicht druck- und setzfehlerfreien sowie nur oberflächlich lektorierten Drucklegung kam. Getreu dem bereits erfolgreich in einem ersten Symposium (»Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff«) erprobten Konzept, sollten auch diesmal, wie der Klappentext ausweist, »junge KomponistInnen und WissenschaftlerInnen aus verschiedenen Disziplinen in der Diskussion eines Themas von fachübergreifender Relevanz« zusammengeführt werden. In seinem Vorwort gibt Christian Thorau zu bedenken, daß in der philosophischen Ästhetik der letzten Jahre der Begriff des Individuums, ungeachtet des postmodernen Versuchs seiner Dekonstruktion, eine überraschende Renaissance erfahren hat und deshalb der Versuch, sich des Themas von der Warte der Musikwissenschaft und Musiktheorie aus anzunehmen, von hoher Aktualität ist. Hier soll der vorliegende Band die »Probe aufs Exempel machen« (S. 13) und eine Diskussion nachholen, die in anderen Disziplinen wie der Soziologie, der Psychologie, der Biologie und der Philosophie schon weit fortgeschritten ist. Zu Recht weist Thorau darauf hin, daß sich der Begriff ästhetischer Individualität in der Musik einerseits mittels »versteckter Gegenbegriffe [wie] Konvention, Modell, Topos, Figur, Schema, Folie, Typus, [also] Kategorien, die zum täglichen Werkzeug musiktheoretischer und analytischer Arbeit gehören [...] aber auch weiterreichender Begriffe wie Tradition, Klischee, Masse, Norm, [...] Abwertungen wie Imitation, Plagiat und Epigonalität [sowie]

ästhetischen Verfahren der Individualitätsvermeidung wie Zufall und Nicht-Intentionalität [und andererseits durch] Satellitenbegriffe, [wie] Eigentümlichkeit, Einzigartigkeit, Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit, Authentizität, Originalität« (S. 10) umkreisen läßt (mit der Beschränkung auf einen Beobachtungszeitraum nach Mitte des 18. Jahrhunderts kommen nur Positionen und kommt nur solche Musik zum Tragen, die ästhetische Autonomie voraussetzt). Merkwürdigerweise versteht Thorau auch den Begriff »Charakter« als Gegenbegriff zu Individualität, während der für das Verhältnis zwischen dem Musikalisch-Besonderen und dem Allgemeinen so bedeutsame Begriff der »Gattung« ausgespart bleibt. Und sollte »Unbeschreiblichkeit« (ebd.) tatsächlich, wie Thorau meint, zu jenen Satellitenbegriffen gehören, in deren »System [...] der emphatische Begriff ästhetischer Individualität [den] Mittelpunkt [...] bildet« (ebd.), fragt sich, wie eine Erörterung überhaupt zu leisten ist.

Die hier naheliegende Verfahrensweise, aus den versteckten Gegen- bzw. Satellitenbegriffen ein Symposionskonzept zu entwickeln, in dem sich diese Begriffe und der zu bestimmende Individualitätsbegriff wechselseitig erhellen, haben die Herausgeber zugunsten einer offeneren Anlage in den Hintergrund treten lassen. Lediglich die Kapitel III, »Werk und Modell«, VII, »Originalität und Plagiat«, und VIII, »Negation und Intensivierung«, gehorchen einer antagonistischen Systematik, während die übrigen fünf Abteilungen die an der musikalischen Individualität beteiligten Akteure Werk, Rezipient, Interpret und Komponist in den Blick rücken.

Unter dem Stichwort »Individualität und Erfahrung« sind drei primär am Rezipienten orientierte Beiträge versammelt. Wolfram Ette fragt nach dem Zusammenhang zwischen »Werk und lebenszeitlicher Erfahrung«. Ette

verweist auf die beiden Bedeutungsebenen von Individualität, zum einen als Ergebnis von Individuation, d. h. von einem Prozeß des Unterscheidens oder Sich-Unterscheidens, und zum anderen, der Etymologie entsprechend, als das Unteilbare, Ganze. In dieser Doppeldeutigkeit liegt, so Ette, ein Perspektivenwechsel, der im ersten Fall Individualität von der Außen- und im zweiten Fall der Innenbestimmung aus betrachtet. Für die ästhetische Erfahrung von Musik als Zeitkunst hält Ette die Würdigung der Innenperspektive für essentiell und verbindet diesen Standpunkt mit einer Adorno-Kritik. Adornos Unterscheidung zwischen extensivem und intensivem Formschema ist mit dem Problem belastet, daß der integrale, individuelle Zusammenhang des musikalischen Kunstwerks als Vermittlung der Dialektik von Sein und Werden nur retrospektiv, jenseits des aktiven Vollzuges erfahrbar ist. Ette widerspricht Adornos metaphysischem Zeitbegriff, der davon ausgeht, daß das reine Werden erst exterritorial vom Standpunkt der Erlösung aus als reines Sein erkannt werden kann, und stellt ihm einen existentiellen Zeitbegriff entgegen. Mit ihm, so Ette, ist das musikalische Zeitkunstwerk nicht nur im apokalyptischen Sinne Symbol des Lebens, sondern bereits im aktiven Mitvollzug. Indem der musikalische Augenblick als gestalthaft erfüllter erfahren wird und nicht nur als nichtiger Punkt, vermittelt bereits das Hörerlebnis den Eindruck von Individualität. Mit dieser subjektivistischen Wende freilich marginalisiert Ette, daß der Hörer dem objektiven Zeitfluß des Werkes, der unablässigen Sukzession des Gestaltenstroms unterworfen ist. Und an diesem Punkt widerspricht auch Eckhard Tramsen Ette, wenn er am Beispiel der *Appassionata* in seinem Beitrag »Appassionata oder die Frage ›Was heißt Individualität in der Musik?‹ das Gefühl des Überwältigtseins angesichts der Übermacht von bedingungsloser Prozessualität hervorhebt. Für Tramsen ist nicht jede musikalische Gestalt geeignet, das für die Individualitätserfahrung unabdingbare Gefühl des Beisichseins im Augenblick zu vermitteln, sondern nur eine, die sich der unerbittlichen Entwicklungslogik versperrt. Tramsen sieht in

Beethovens Sonate op. 57 beispielhaft diese Dialektik des Dramas menschlicher Individuation dargestellt. An Tramsens Beitrag läßt sich aber auch verfolgen, wie schwer es jenseits der abstrakten Argumentationsebene Ettes ist, den lebenssymbolischen Gehalt des begriffslosen Kunstwerks begrifflich zu fassen, ohne in eine gefährliche Nähe zur willkürlichen Metaphorik im Duktus und auf dem Niveau von Konzertführern aus der Anfangszeit der Musikwissenschaft zu geraten. Ob es eine unzulässige Trivialisierung bedeutet, die Genese thematischer Gestalten aus den Urintervallen des Sonatenanfangs als Symbol für Individuation, das unterscheidende Herausarbeiten aus einer Substanz, und umgekehrt die lyrische Emphase des langsamen Satzes als Sehnsucht nach Rückkehr in die ursprüngliche Einheit zu interpretieren, sei jedem Leser selbst überlassen.

Markus Böttgemann beleuchtet in seinem Aufsatz »Ironie und Individualität oder: Warum Webern keinen Spaß versteht« Webers bekanntlich theosophisch beeinflusste Weltanschauung. Anhand von Briefstellen und Äußerungen verdeutlicht Böttgemann, daß Webern mit seinem Wunsch, im Naturerlebnis eine Einsicht in die kosmologische Ordnung der Welt zu erlangen, als deren Teil er sich selbst und auch sein Werk begreift, in philosophische und literarische Strömungen seiner Zeit eingebunden ist. Daß dieser eher meditative und mimetische Weltzugang der romantischen Ironie ebenso entgegengesetzt ist wie idealistischem Tatmenschen, versteht sich von selbst. Auf eine auch nur ansatzweise Untersuchung, ob, und wenn ja, wie sich Weberns Weltanschauung kompositorisch niederschlägt – und diese Frage hätte den Beitrag im Rahmen der Symposiumsthematik legitimiert –, verzichtet Böttgemann. Dabei wäre eine Erörterung gerade als Ergänzung zu Tramsen von Interesse gewesen.

Der zweiten Abteilung haben die Herausgeber den Titel »Werk und Methode« verliehen und damit das Problemverhältnis zwischen Werkindividualität und Analyse ins Blickfeld gerückt. Versteht man unter Individualität Unteilbarkeit im Sinne unverbrüchlicher Ganzheit, unter Analyse jedoch,

entsprechend der Wortbedeutung, gerade die Auflösung eines gegebenen Ganzen in seine funktionalen Bestandteile, folgt, daß nur eine Methode, die in der Lage ist, den Weg der analytischen Zergliederung umzukehren und nicht nur einzelne Gestaltähnlichkeiten als zusammenhängend festzustellen, sondern Ganzheit als übergreifenden Zusammenhang aufzuzeigen, von sich behaupten kann, die Individualität eines Kunstwerks zur Geltung zu bringen. Zu Recht verweist Michael Polth in seinem Beitrag »Individualität und Tonalität. Warum Schenkers Analysen die Individualität von Kompositionen zeigen« darauf, daß Schenkers Ursatzlehre beispielhaft geeignet ist, diesem Anspruch gerecht zu werden. Wie Polth überzeugend herausarbeitet, läßt sich Tonalität als ein, wengleich historisch begrenztes, Medium begreifen, das einen allgemeinen Deutungshorizont bereithält, innerhalb dessen sich musikalisches Denken im Sinne eines Stiftens von Zusammenhang durch die Vermittlung und Abstimmung von Tönen eines konkreten Tonsatzes entfaltet. Mit Schenker lassen sich schichtenweise vor dem Hintergrund einer Tonart aufeinander bezogene Töne aus dem Tonsatz herausheben und als Strukturen, d. h. als zusammenhängend auffassen. Der jeweilige Grad des Gelingens der Dekomposition eines Werkes in ein kohärentes Strukturgeflecht, seine Strukturdichte – und genau dies läßt sich anhand der Schenkerschen Methode veranschaulichen und überprüfen – zeigt an, so Polth, inwieweit das Werk den Eindruck von Individualität im Sinne eines unteilbaren Zusammenhangs vermittelt. Oder anders formuliert: Die Strukturen als Ergebnis eines kreativen Aktes bringen das Verständnis eines Komponisten vom Medium im einzigartigen Zusammenhang einer konkreten Komposition zur Anschauung. Indem sich Polth gegen die Vorstellung wendet, Individualität lasse sich lückenlos anhand von äußerlichen Merkmalen bestimmen und zeige sich besonders am Abweichenden, am Un- und Außergewöhnlichen, plädiert er einerseits für einen umfassenderen Individualitätsbegriff. Andererseits bleibt aber angesichts der begrenzten historischen Reichweite der Ur-

satzlehre offen, wie (das *Ob* steht wohl außer Frage) sinnvoll von Individualität bei Werken gesprochen werden kann, die außerhalb des zusammenhangstiftenden Systems der Tonalität angesiedelt sind. Aber selbst bei Werken, die diese Voraussetzung erfüllen – und hier ist Polths überzeugende Argumentation mit einer Verengung des Blickwinkels erkaufte –, ist nicht ausgemacht, erinnert man sich an die Ästhetik des Charakteristischen, daß das musikalische Denken eines komponierenden Individuums primär auf das Bilden von Zusammenhängen ausgerichtet ist und diese somit einseitig zum Maßstab für das Gelingen von Individualität herangezogen werden können.

Die Kritik an Schenker, mit seiner Methode würde nur das Allgemeine einer tonal bestimmten Komposition zur Geltung gebracht werden, läßt sich leicht entkräften, beruht sie doch auf dem Mißverständnis, die Schichten des Tonsatzes, die Schenker in seinen Diagrammen zur Verdeutlichung der Methode aufzeigt, bereits als Ergebnis und nicht als Grundlage der Analyse anzusehen. Schwerer wiegt da der Vorwurf, daß bei Schenker zwar die Elemente des Tonsatzes im Hinblick auf ihre Funktion in einem systemischen Ganzen bestimmt sind, die Aufeinanderfolge von musikalischen Ereignissen an der Oberfläche – und darauf beruht die Erfahrung von Erwartung und Erfüllung im mentalen Mitvollzug einer Komposition – unterbelichtet bliebe. An dieser Stelle setzt die Schenkerkritik Eugene Namours ein. In seinem Beitrag erläutert Oliver Schwab-Felisch eingehend Namours an der Grenze zwischen Musiktheorie und Musikpsychologie angesiedeltes Gegenkonzept, ein Implication-Realization-Model, das die musikalische Oberfläche und die Erfahrung zeitlicher Verläufe, wengleich noch unausgereift, theoretisch zu erarbeiten versucht. Innerhalb des Bandes ist die Beschäftigung mit Namour wohl weniger als Beitrag zur Individualitätsdebatte von Bedeutung als vielmehr, weil von einem Diskurs zwischen I-R-Modell und Schenkers Ursatztheorie in Zukunft eine wechselseitige Ergänzung zu erhoffen ist. Auch Clemens Fanselaus Aufsatz »Latente Mehrstimmigkeit als Moment des Individualstils bei

J. S. Bach« beschäftigt sich, anders als der Titel vermuten ließe und das Symposiumsthema nahelegt, nicht mit dem Problemverhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen bei stilistischen Fragen – gerade in Bezug auf die von Fanselau dargelegte intensive zeitgenössische theoretische Beschäftigung mit dem Cantus fractus ergäbe sich hier als Weiterführung der erwähnten Bachforschungsbeiträge ein Betätigungsfeld –, sondern mit einem wahrnehmungspraktischen Phänomen und dessen theoretischer Erfassung. Es hängt von der jeweiligen Spielgeschwindigkeit ab, ob ein latent mehrstimmig angelegter Satz als einstimmig oder mehrstimmig wahrgenommen wird bzw. ein Grenzbereich zum Tragen kommt, der dem Hörer alternative Hörstrategien ermöglicht. Lassen sich wahrnehmungstheoretisch diese drei Bereiche mit Hilfe der Stromtheorie voneinander scheiden, so benötigt der Grenzbereich eine weitere, kognitionspsychologische Erörterung, da sich im Hörer die latente Mehrstimmigkeit in unterschiedlicher Weise konkretisieren kann. Deshalb plädiert Fanselau in Anlehnung an Steve Reich für den Begriff ›Resultatstimme‹, um das Zusammentreffen von Wahrnehmungs- und Verstandesebene bei der Herstellung von Einheiten zu beschreiben.

Die dritte Abteilung des Bandes trägt den Titel ›Werk und Modell«. In der Einleitung hatte Thorau ›Modell‹ als ›versteckten Gegenbegriff zur Individualität‹ (S. 10) verstanden. Polth hingegen verweist auf die kategoriale Verschiedenheit zwischen Modellen, aber auch Normen, Standardisierungen und Mustern einerseits und Individualität andererseits (S. 84ff.). Für Polth erfüllen Modelle eine heuristische Funktion. Sie dienen der Orientierung, indem sie anhand von fixierten Bildern die Orientierung in einem Medium erleichtern, das primär durch Praxis bestimmt und daher ständigem Wandel unterworfen ist. Aus der kategorialen Verschiedenheit folgt, daß Individualität nicht als etwas zum Modell Hinzutretendes oder Abweichendes bestimmt werden kann. Das Modell ist ein abstraktes Verständigungsmittel, nicht jedoch eine hinter dem besonderen Kunstwerk stehende Idee

oder gar ein statistisch zu ermittelnder Wert. Seine heuristische Funktion kann ein Modell nur erfüllen, wenn es ein dem zu verstehenden Gegenstand Wesentliches trifft. Ebenso wie, um das Beispiel Polths (S. 86) aufzugreifen, die Kadenz das Funktionieren der Tonalität oder die Quintfallsequenz jenes der Fundamentalschrittlehre modellhaft verdeutlicht, dient das Sonatenformmodell dazu, darauf hinzuweisen, daß für das Verständnis einer Sonate der Nachvollzug der Form von wesentlicher Bedeutung ist und somit der Sonatenkomponist gehalten ist, der Formgestaltung besondere Aufmerksamkeit zu widmen. In diesem Sinne ist Liszts h-Moll-Sonate, um auf den Beitrag von Andreas Bernnat zu kommen, keineswegs, wie dieser meint, als Abweichung vom Modell zu verstehen, sondern weist umgekehrt mit seiner double-function-form eine Formlösung auf, die deshalb noch sonatenhaft zu nennen ist, weil sie vor dem Hintergrund des Modells verständlich ist. Die h-Moll-Sonate zeigt lediglich exemplarisch, wie weit gefaßt der Geltungsbereich des Mediums Form bei der Sonate ist. Nur weil Bernnat die kategoriale Kluft zwischen Werk und Modell mißachtet, kann er davon ausgehen, daß das Modell, was es gerade nicht ist, unbestimmt sei und Individualität in dieser Unbestimmtheit »wurzelt« (S. 159). Jenseits der Kategorienvermischung hält dieser Standpunkt bereits einer logischen Überprüfung nicht stand. Denn wie kann man von etwas Unbestimmtem in einer bestimmten Weise abweichen? Zweifellos kann jedes individuelle Werk durch eine Maßstabsveränderung modellhaft abgebildet werden, und ebenso unbezweifelbar ist, daß vorbildliche Meisterwerke im übertragenen Sinne als modellhaft bezeichnet werden können. Von einer »modellhaften Individualität« zu sprechen, wie Bernnat es in seinem »Versuch über den Walzer ›An der schönen blauen Donau‹« tut, ist jedoch aus kategorialer Sicht problematisch. Bei seiner Suche nach einem Walzermodell macht sich Bernnat zudem unnötig das Leben schwer, weil er sich von Modellvorstellungen leiten läßt, wie sie bei der Sonate zutreffen. Soll das Modell das Wesentliche und Unverwechselbare einer Gat-

tung zum Ausdruck bringen, kann dies bei der Tanzgattung Walzer, anders als bei Tänzen, deren Choreographie an eine symmetrische Taktanlage gebunden ist, nicht in der Form liegen. Die vom statistischen Mittel der 50 von Bernnat untersuchten Walzer abweichende Formanlage der »schönen blauen Donau«, mit Recht kann sie als originell bezeichnet werden, sagt nichts über das Verhältnis zum Modell aus. Bernnat ist bestürzt darüber, daß eine spezifische Gestaltung und Ausführung eines 3/4-Taktes das einzige »typische Walzerphänomen« (S. 161) ist, das er erfassen kann – genau dieses Phänomen ist aber das Walzermodell. Und es ist gerade das Spezifikum von Tänzen, daß ihr Taktmodell erkennbar bleiben muß, um mit dem kodifizierten Bewegungsablauf verbunden werden zu können. Deshalb ist bei Tänzen nicht nur das Modell fixiert in seiner Funktion als heuristische Stütze, sondern auch die Ausführung. Ein Walzer, der das Modell veränderte, wäre kein Walzer mehr und ließe den Tänzer ratlos. Tänze sind folglich denkbar ungeeignete Untersuchungsgegenstände für die grundlegende Erörterung des Verhältnisses zwischen Werk und Modell in einer Individualitätsdebatte. Volker Helbing zeigt am Beispiel von Ravels »La Valse«, daß nicht nur das Taktschema des Walzers modellhaft ist, sondern auch »L'impression d'un tournoiment fantastique et fatale«, die im Grundsatz unbegrenzte Drehbewegung. Helbing weist nach, daß »La Valse« konkrete Walzer als Modelle für eine Überzeichnung dienen, die gerade das Wesen des Wiener Walzers kenntlich macht, die fatale Sogwirkung eines nicht enden wollenden Wirbels.

Der vierte Abschnitt des Bandes ist dem Verhältnis zwischen »Werk und Interpret« gewidmet und betrachtet dieses Verhältnis von der Seite des Interpreten aus. Mit Ludwig Holtmeier und Simone Heilgendorff kommen ein Solist, der Pianist Holtmeier, und eine Ensemblespielerin, die Bratschistin Heilgendorff, zu Wort. Ludwig Holtmeier knüpft gewissermaßen an Ette an, wenn er zum einen auf den lebenszeitlichen Zusammenhang zwischen Interpret und Interpretation verweist und zum anderen ebenfalls Adorno als

Bezugspunkt wählt. Ausgehend von Adornos Annahme, daß das Kunstwerk einerseits einen Absolutheits- und Wahrheitsanspruch erhebe, andererseits aber, da sich in ihm das Absolute nur in endlichen Formen zeige, diesen Anspruch notwendigerweise nicht einlösen könne und sich dieses Uneingelöste im Material als »Hohlräume« (S. 209) zeige, sieht Holtmeier Interpretation nicht nur als Vermittlung von »Struktursinn« und »Aufführungssinn« (Hermann Danuser), sondern darüber hinaus als Aufgabe, diese »Hohlräume« aufzuspüren und nach Einlösungsmöglichkeiten zu suchen. Interpretation ist so nur zum einen Teil Wiedergabe eines Textes, zum anderen aber – und Holtmeier legt hier den Schwerpunkt – ein subjektives Entäußerungsergebnis des erahnten metaphysischen Gehalts des Werkes. Für Holtmeier ist der Interpret einem doppelten Zwang unterworfen, indem erstens der Text objektiv sein strukturelles Denken leitet und zweitens der radikal subjektive Akt der Verinnerlichung einem »innerlichen Zwang« (S. 208) folgt. Dieser innerliche Zwang ist, so Holtmeier, nur als Analogie zum lebenszeitlichen Prozeß, dem der Interpret unterworfen ist, erklärlich. Individualität bedeutet für Holtmeier das lebenszeitlich bedingte, kategorial unwiederholbare »So-und-nicht-anders-sein-Können« (S. 208), das sich in der authentischen Interpretation eines, objektiv betrachtet kontingenten, subjektiv aber notwendigen Zusammenspiels von Werkverinnerlichung und -entäußerung zeigt. Erfahr- und überprüfbar werde, laut Holtmeier, die wechselseitige Bedingtheit von Interpretation und Lebenszeit an dem Phänomen des Alterns eigener Interpretationen. Die Radikalität dieses subjektivistischen Ansatzes führt Holtmeier zu der Überzeugung, daß zwei gleichzeitige authentische Interpretationen nur unter der Voraussetzung eines »schizophrenen Interpretens«, so der Titel des Beitrags, denkbar sind. Ob jedoch Werkinterpretation derart monokausal gedacht werden sollte und ein distanzierterer Interpret, der die Hohlräume als Optionen versteht, an seiner geistigen Gesundheit zu zweifeln hat, ist zu diskutieren. So wird Holtmeier aus der Position der Praktikerin von Si-

mone Heilgendorff (»Im kollektiven Prozeß zu einer individuellen Klanggestalt. Über die Erarbeitung der Streichquartette No One (1995) von Isabel Mundry und Thirty Pieces (1983) von John Cage«) auch vom Kopf auf die Füße gestellt. Am Problem der Ausführbarkeit von Über- bzw. Unbestimmtheiten in Notentexten Neuer Musik läßt sich zeigen, daß Adornos metaphysisch gemeinter und in diesem Sinne auch von Holtmeier interpretierter Begriff des Hohlraums auch ganz praktisch verstanden werden kann. Heilgendorff stellt in ihrem Erfahrungsbericht jene Dialektik in Bezug auf die Anforderungen an das einzelne Ensemblemitglied eines auf Neue Musik spezialisierten Streichquartetts dar, die sowohl durch die Einbnung der Hierarchien des alten Primariusquartetts als auch durch neue Werk- und Notationsformen entsteht. Einerseits kommt dem einzelnen Spieler ein höherer individueller Eigenanteil im Hinblick auf die Interpretation und ausführende Umsetzung seiner jeweiligen Stimme zu, was erhöhte Anforderungen an die kommunikative Vermittlung zwischen Individuum und Ensemblekollektiv stellt. Andererseits schlägt diese Stärkung des Individuums dort in ihr Gegenteil um, wo Übernotationen unausführbar oder Unbestimmtheiten nur gestisch zu realisieren sind. Freimütig bekennt Heilgendorff, daß sie sich bei derartigen Problemen mit einem eingeübten, unabhängig vom jeweiligen Notentext frei verfügbaren Konvolut an Versatzstücken behilft. Hier ist zumindest die Gefahr zu konstatieren, daß notationstechnisch bedingte Hohlräume nicht die Freiheit des Interpreten anregen und ihn seine Individualität in der Auseinandersetzung mit einem Werk erfahren lassen, sondern ein Einfallstor für Beliebigkeit sind. Daraus folgt, daß Individualität und Freiheit nicht so umstandslos gleichzusetzen sind, wie Heilgendorff es unternimmt, sondern es einer kategorialen Differenzierung bedarf.

Zwar ist der Beitrag Holger Schulzes (»Die konkrete Situation. Goebbels in Kollaboration mit«), der Heiner Goebbels bei seiner Probenarbeit begleitet hat, der Abteilung »Individuation als Prozeß des Komponierens. Komponisten der Gegenwart« zugeschlagen,

eigentlich aber schließt er sich direkt an die beiden vorangegangenen Beiträge an. War das Verhältnis zwischen Werk und Interpret in den von Heilgendorff genannten Beispielen insofern traditionell und hierarchisch, als sich der Musiker mit einem vorhandenen Notentext auseinanderzusetzen hatte, zeigt Schulze, daß Heiner Goebbels eine radikale Umwertung der herkömmlichen Arbeitsteilung zwischen produzierendem Komponisten auf der einen und reproduzierendem Interpreten auf der anderen Seite vornimmt. Am Beispiel von »Schwarz auf Weiß« läßt sich pars pro toto darstellen, wie Goebbels stufenweise mit einzelnen Musikern, Ensembleteilen und schließlich dem gesamten Ensemble nicht eine vorgefertigte Komposition einstudiert, sondern eine kollektive Arbeitssituation nutzt, in der er die Musiker (bzw. Sprecher, Beleuchter etc.) auffordert, Anregungen einzubringen, die dann nachträglich zu der Komposition zusammengestellt werden. Für den Individualitätsbegriff hat diese Herangehensweise weitreichende Konsequenzen, indem einerseits der Musiker nicht erst bei der klanglichen Realisierung in der Aufführung zum Koautor wird, sondern bereits bei der Werkgenese einen entscheidenden kompositorischen Beitrag leistet. Andererseits beschränken sich die Hauptarbeit und der Machtanspruch des Komponisten auf die Auswahl und das Arrangieren der gemeinsam erarbeiteten musikalischen Bausteine. Der Autor wird zum Interpret. Da die Kompositionen Goebbels in Kollaboration mit bestimmten Musikern aus einer konkreten Arbeitssituation heraus entstehen, folglich Komposition und Aufführung nicht exakt voneinander zu trennen und daher eine genaue Fixierung in Partiturform überflüssig ist, ist die klangliche Realisierung beispielsweise von »Schwarz auf Weiß« nicht nur in einem emphatischen Sinne, wie bei Holtmeier, sondern auch in einem praktischen einzigartig und unwiederholbar.

Stephan Winklers etwas präventiv in E-Mail-Form an die »liebe Laura« adressierter Briefbeitrag »Komponieren als Streben nach dem persönlichen Erfolg« ist zwar Schulzes Beitrag zur Seite gestellt, knüpft aber eher an

Achim Heidenreichs Aufsatz »*Subjektivität jenseits von Null? Zu Wolfgang Rihms Orchesterkomposition »sub-kontur«* an, der unter »Negation und Intensivierung« rubriziert ist. Heidenreich beschreibt die »Neue Einfachheit« der 1970er Jahre zunächst als Protestreaktion zum einen auf den Materialzwang in der Neuen Musik seit den 50ern und zum anderen, damit verbunden, auf die dem Selbstverständnis der Protagonisten der »Neuen Einfachheit« nach selbstverschuldete gesellschaftliche Isolation der Neuen Musik. Könnte man auf den ersten Blick meinen, die »Abkehr vom Materialdenken« (Dahlhaus) gründe sich auf einem Individualitätsbegriff, der einen haltlosen Subjektivismus predige, zeigt Heidenreich am Beispiel von Rihms »*sub-kontur«* demgegenüber, daß die »Neue Einfachheit« durchaus mit Geschichtsbewußtsein gepaart sein kann. Einem Bewußtsein jedoch – und dieses Phänomen ist aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wohlbekannt –, das Geschichte nicht nur unter dem Aspekt linearer Fortschrittlichkeit auf der Materialebene betrachtet, sondern ebenso retrospektiv als Panorama und Fundus ansieht. An »*sub-kontur«* zeigt Heidenreich, wie sich Traditionsbestände der Musik des 20. Jahrhunderts mittels eines subjektiven Zugriffs zu einem stilpluralistischen Gebilde verbinden. Heidenreich weist darauf hin, daß die »Neue Einfachheit«, selbst inzwischen ein historischer Gegenstand, eine Freiheit propagierte, von der die nachkommenden Komponisten wie eben auch Stephan Winkler profitieren konnten. Winkler macht seinen persönlichen Geschmack zur alleinigen Richtschnur seines Komponierens und stellt das Oberflächendesign strukturellen Erwägungen gegenüber. Ob damit das Verständnis von Musikgeschichte als Problemgeschichte des Komponierens obsolet geworden ist oder lediglich eine historische Schleife gezogen wurde – denn in Form und Inhalt erinnert, wengleich unter gänzlich anderen Voraussetzungen, Winklers Brief durchaus an die bekennnishafte Subjektivität aus der Zeit des Sturm und Drang bzw. der Empfindsamkeit –, bleibt abzuwarten.

In der Einleitung haben die Herausgeber Kurzzinhaltsangaben der einzelnen Artikel

angebracht. Hier ist zu lesen, daß in Paul Scheepers' Beitrag »Chopins Balladen: Erwartung und Erfüllung« »deutlich wird, daß gerade der Nachweis von Prolongationen einen Eindruck davon gibt, wie weiträumig [...] die Spannungsbögen bei Chopin angelegt sind [...], wenn die umfassende formale Ordnung bestimmt worden ist« (S. 16). Fraglich ist jedoch nicht nur, was dieser Befund mit der Rubrik »Individualität als komponierter Prozeß« zu tun hat, sondern auch, ob bei Chopins Balladen die Prolongationen als zu einer »eigentlichen« formalen Ordnung hinzutretende Einschübe zu verstehen sind. Scheepers scheint dieser Auffassung zu sein, wenn er von einer formalen Anlage ausgeht, in der die Einschübe dazu dienen, die Erfüllung der Erwartung eines harmonischen Anschlusses auch über weite formale Strecken zu suspendieren. In diesem Sinne interpretiert Scheepers diese Formabschnitte als »Entgleisungen« in einem »Prozeß von Erwartung und Erfüllung« (S. 252). Hier wird deutlich, daß die Erörterung von Individualität in der Musik nicht ohne eine historisch sensible Gattungsreflexion auskommt. Bei Chopins Balladen ist zu bedenken, daß die Übertragung literarischer Gattungen auf die Instrumentalmusik ein prominentes Versuchsfeld des »Lyrischen Klavierstücks« darstellt. Soll diese Übertragung nachvollziehbar sein, ist der Komponist gehalten, etwas Allgemeines und musikalisch Darstellbares der literarischen Gattung zur Geltung zu bringen, und das ist der charakteristische Tonfall. Goethe hat an der literarischen Ballade die Verbindung von Lyrik, Epik und Dramatik als musterhaft angesehen. Somit stellen die Einschübe in den Balladen keineswegs eine formale Abweichung dar, sondern erfüllen genau die Erwartung eines epischen Anteils. Insofern ist weniger die formale Gestaltung der Balladen als besondere individuelle Leistung Chopins herauszustellen als vielmehr die Wahl der Gattung »Ballade« als literarischer Bezugspunkt selbst.

Hält man sich nicht mit dem Nachgrübeln darüber auf, was unter »Individualität [sic!] als komponierter Prozeß« zu verstehen sein mag, beantwortet Sebastian Urmoneits »Musik und

Individualität: Die Tristanharmonik als philosophische Ideenreihe« die Frage, wie Individuation als nun rückläufiger Prozeß musikalisch darstellbar ist. Erinnert man sich an Tramsen, der lediglich verhältnismäßig unspezifisch an der *Appassionata* die Thematisierung von Individuation dingfest machen konnte, zeigt Urmoneit, wie bei Wagners *Tristan* auf der Grundlage Schopenhauers Philosophie Drama und Musik zu einer Einheit verschmelzen, die Entindividuation mit bestechender Deutlichkeit als eine fortlaufende Ideenreihe auch innermusikalisch ausdeutet. Urmoneit legt Wagners technische Verfahrensweisen offen, mit denen individuelle, unverwechselbare Leitmotive im Fortgang des Dramas einerseits auf allgemeine Topoi zurückgeführt, also entindividualisiert werden und andererseits als Sinnbild der Vereinigung Tristans und Isolde ihrer ursprünglichen Funktion im Drama entkleidet und gemäß der neuen synthetisiert werden. Hatte Böggemann bereits in der theosophisch geprägten Naturphilosophie Webers eine Depotenzierung des Individuums gesehen und Urmoneit gezeigt, wie im Dienste des Dramas eine solche Depotenzierung als musikalischer Prozeß vorzustellen ist, verweist Oliver Korte unter dem Stichwort »Negation: in «Galina Ustwolskaja. Musik als geistliches Ritual« darauf, daß eine durchaus im Sinne eines Personalstils individuelle Musiksprache geeignet ist, Nichtindividualität in der Verbindung von Werk und Weltanschauung darzustellen. Ustwolskaja versteht sich selbst als ein religiöses Medium, das in einem göttlichen Gnadenzustand komponiert. Ihre Kompositionen wiederum können als eine Art Gottesdienst verstanden werden, weisen sie doch die Merkmale religiöser Rituale, die fortwährende Wiederholung standardisierter Handlungen archaischer Prägung auf.

Im Abschnitt »Originalität und Plagiat« wird endlich der Individualitätsbegriff in historischer Perspektive beleuchtet und konzeptionell auf das Verfahren zurückgegriffen, einen Begriff durch die Gegenüberstellung eines Gegenbegriffs zu beleuchten. Zu Recht sieht Oliver Wiener in »Die ›schmutzige Kehrsseite‹ der Originalitätsdebatte. Bruchstück

ke einer Theorie des musikalischen Plagiat 1750–1800« das Plagiat als Antithese zur Originalität. Inwieweit jedoch Originalität mit Individualität gleichzusetzen ist, ist fraglich und wird in Wieners facettenreichen Bruchstücken nicht ausdiskutiert. Wenn der Literat Wilhelm Heinse vom wahren Kunstwerk fordert, es solle »im Taumel« geschrieben sein, »die Sprache der Leidenschaften« sprechen sowie Ausdruck der Seele sein und es den Produzenten der »Kopfkriecher« mit ihren »einerlei Wendungen« (S. 275f.) entgegensetzt, wird zudem wohl weniger eine Gegenüberstellung von Originalität und Plagiat als vielmehr eine von Originalität und Epigonalität gemeint sein. Und wenn Edward Young, der Dichter reimloser Blankverse, von der »original composition« schreibt, sie sei »of a vegetable nature [...] it grows and is not made«, wird gegen Konstruktion und Technik im allgemeinen polemisiert und nicht gegen das Nachgemachte. Mag in der Literatur das Phantasma reiner, technisch unverstellter »Seelendeskriftion« (S. 276) noch angehen, läßt aufhorchen, daß Mattheson die elaboratio über die inventio stellt und das musikalische Originalgenie par excellence, C. Ph. E. Bach, so berichtet Marburg, das mechanische Verfahren des doppelten Kontrapunkts zur »besonders günstigen Kompositionsart erklärt« (S. 284). Es ist keineswegs ausgemacht, daß Wiener korrekt interpretiert, wenn er hier Bach »Fruivolität« oder zumindest eine »Verachtung gegenüber dem Produktionsvorgang« (ebd.) unterstellt. Daß die Originalitätsdebatte in der Musik anders geführt wird als in der Literatur, zeigt Wiener mit Marpurgs Scheibe-Anekdote (S. 283) und Diderots Ekel vor dem »instinktmäßigen« (S. 289) Komponieren selbst, ohne näher darauf einzugehen. Skepsis ist auch angebracht, ob Kirnbergers *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, wie Wiener meint, als lustvolles Auskosten sündigen Plagiiens zu werten ist oder sich nicht doch vielmehr an einen musikalischen Berufsstand richtet, der weniger unter einem Originalitätsdruck als vielmehr rein praktisch unter der dienstlichen Belastung eines übermäßigen Produktionszwangs leidet. Sicherlich ist Wiener zuzustimmen, wenn er,

wie bereits Mattheson, auf die unklare Grenz-
ziehung zwischen erlaubter Nachahmung
und verbotenen Plagieren verweist. Seine
Schlußfolgerung jedoch, daß die Originalitäts-
debatte zu einer Sensibilisierung geführt hat,
die sich in der Kompositionsdidaktik in Form
induktiver Lehrwerke niederschlägt, läßt sich
gerade an Wieners Beispiel Fux nicht zeigen.
So bilden Zelenkas dem Unterricht bei Fux
zuzuordnende Sammlungen musikalischer
Beispiele wohl weniger einen Gegensatz zu
den *Gradus ad Parnassum* als vielmehr eine
Ergänzung. Und Forkel warnt doch wohl nicht
vor der Nachahmung C. Ph. E. Bachs enhar-
monischer Verwechslungen, weil er nicht
zum Plagieren auffordern möchte, sondern
weil sie eine hohe technische Kennerschaft
voraussetzen. Wiener meint, daß es schwie-
rig sei, zwischen Fälschung und Plagiat zu
unterscheiden. Dem ist zu widersprechen.
Während der Plagiator aus geistigem Unver-
mögen, Faulheit oder Zeitmangel etwas Frem-
des als das Eigene ausgibt, verhält es sich bei
der Fälschung genau umgekehrt. Der Fälscher
gibt, meist aus finanziellem Interesse, das Ei-
gene als Produkt eines Anderen aus, der in
der künstlerischen Hierarchie höher steht als
er selbst. Mit hohem technischem Können
und enormem geistigem Aufwand kriecht,
um mit Heinse zu sprechen, der Fälscher in
einen fremden Kopf, benutzt aber, anders als
der Epigone, auch dessen Namen. Dies kann
nur gelingen, wenn der Fälscher die Kunst
der perfekten Stilkopie beherrscht. Zwar ist
die Fälschung ein Betrug, dennoch kann ihr
sowohl Originalität als auch Individualität nur
dann abgesprochen werden, wenn dieses Ur-
teil auch das gefälschte Vorbild beträfe. Nur
wenn man nicht, wie Polth, davon ausgeht,
daß Individualität ausschließlich ein Kennzei-
chen des Werks sei, sondern vielmehr eine
geistige Eigenschaft des Produzenten, kann
die Kehrseite der Originalitätsdebatte auch
als Gegenbegriff zur Individualität verstanden
werden.

Das preußische »Gesetz zum Schutze des
Eigenthums an Werken der Wissenschaft und
Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung«
von 1837 regelt in § 20 einerseits das Verbot

des Nachdrucks von Werken ohne Genehmi-
gung des Verfassers, bietet also einen Schutz
des Verwertungsinteresses und untersagt an-
dererseits auch Bearbeitungen, die »nicht als
eigenthümliche Kompositionen betrachtet
werden können« (S. 304), also Nachbildun-
gen, und schützt damit das Persönlichkeits-
recht des Autors. Einem Richter, der nach
§ 20 zu entscheiden hat, müssen nicht nur
Kriterien an die Hand gegeben werden, die
festschreiben, wann ein Gegenstand als Pla-
giat zu werten ist – und hier bedarf es der
Angabe von Merkmalen –, er hat sich auch
von dem philosophischen Grundsatz leiten zu
lassen, daß sich das unveräußerliche geistige
Eigentum einer individuellen, Untheilbarkeit
und Einzigartigkeit beanspruchenden Persön-
lichkeit im Kunstwerk als Einheit von inventio
und elaboratio niederschlägt. Weder das Zitat
noch eine bestimmte Art einer Verarbeitung
an sich stellen ein Plagiat und damit eine Ver-
letzung des Persönlichkeitsrechtes dar, son-
dern nur die Übernahme eines individuellen
Zusammenhangs. In seinem Beitrag »Originali-
tät, Charakteristik und Eigentümlichkeit.
Zur Begriffsbildung in Ästhetik und Urheber-
recht des frühen 19. Jahrhunderts« versucht
Friedemann Kawohl dieser philosophischen
Begründung in den ästhetischen Theorien
der damaligen Zeit nachzuspüren. Hierbei
geht Kawohl fälschlicherweise davon aus,
daß der im Gesetzestext verwendete Begriff
der Eigentümlichkeit in jedem Fall als eine äs-
thetische Kategorie zu verstehen sei, die auf
Individualität im Sinne von Einzigartigkeit ab-
hebt. Auf der Grundlage dieses Mißverständ-
nisses entwirft Kawohl eine Typologie, die zu
einer derart grotesken Fehlinterpretation der
zitierten Quellen führt, daß eine genaue Er-
örterung hier zu weit führen würde. Nur so
viel: Mit ein wenig Dahlhaus-Lektüre (»Ethos
und Pathos in Glucks Iphigenie auf Tauris«,
1974, und »Die Kategorie des ›Charakteristi-
schen‹ in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts«,
1976, beide Artikel nachgedruckt in: Carl
Dahlhaus, *Klassische und romantische Musik-
ästhetik*, Laaber 1988) im Hintergrund hätte
Kawohl auffallen müssen, daß Eigentümlich-
keit keineswegs den Begriffen Charakter und

Charakteristik entgegenzustellen ist, sondern vielmehr der Charakterbegriff die Konstante darstellt, die sich über Schlegel, Körner und Hanslick bis in das Urheberrecht als Fundament von Individualität hineinverfolgen läßt. Erst die Vorstellung, daß Musik sich von der überpersönlichen Allgemeinheit rhetorischer Affektdarstellung oder dem kontingenten Affektausdruck zu emanzipieren habe und sich der musikalischen Struktur die genuine und beharrliche Persönlichkeit ihres Schöpfers als individueller Charakter aufprägen könne und müsse, führt zu jener doppelten Bedeutung von urheberrechtlicher Eigentümlichkeit, die sowohl das Verwertungs- als auch das Persönlichkeitsrecht schützt. Das Plagiat ist nicht nur als Eigentumsdelikt justitiabel, sondern greift unmittelbar die charakterliche Integrität eines schöpferischen Individuums an.

Resümiert man den Ertrag des vorliegenden Bandes, läßt sich festhalten, daß er facettenreich die Bandbreite dessen betrachtet, was im Wirkungsquadrat Autor–Werk–Interpret–Rezipient mit dem Begriff »Individualität in der Musik« zu verbinden ist. Als gelungen kann der Band angesehen werden, wenn von einem Symposium in erster Linie ein Anstoß für eine weitere und tiefergehende Diskussion erwartet wird. Die Heterogenität der Beiträge auch in qualitativer Hinsicht zeigt, daß hier noch Arbeit zu leisten ist und einige Positionen der Korrektur bedürfen. Läßt sich Individualität im allgemeinen mit Begriffen wie Unteilbarkeit, Einzigartigkeit, Unwiederholbarkeit und Unverwechselbarkeit umkreisen, könnte die konsequente Anwendung des im Band nur ansatzweise erprobten Konzeptes, die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen von Individualität durch Gegenbegriffe zu erörtern, hilfreich sein für eine eingehendere begriffliche Bestimmung von Individualität in der Musik. In der Nachfolge Polths ist hierbei wohl nicht von einem antithetischen Verhältnis auszugehen, sondern eher von einer Realisierung von Individualität durch diese vermeintlichen Gegenbegriffe hindurch. Weiter zu differenzieren wäre aber auch, was das spezifisch Individuelle bei Musik im Unterschied zum soziologischen, biologischen

und erkenntnistheoretischen, aber auch zum Individualitätsbegriff in anderen Künsten ist. Hier wären die Herausgeber beim Wort zu nehmen und aufgefordert, Interdisziplinarität stärker zur Geltung zu bringen. Beim derzeitigen Kenntnisstand scheint es jedenfalls, als sei in der Kunst, anders als in der Biologie, Individualität nicht als Abweichung zu bestimmen, aber auch, anders als in der Soziologie und Teilen der Erkenntnistheorie, nicht in gleicher Weise als Kontrastphänomen ausgewiesen. Zwar kann auch das Kunstwerk, wie Thorau in der Einleitung schreibt, nur gattungstheoretisch in seiner »sozialen Verfaßtheit« (S. 10) verstanden werden (klammert man das Problem »individueller« Gattungen wie der musikalischen Ballade aus), jedoch nicht als das Ergebnis eines »Aktes der Individuierung, der die Individualität jeweils aus dem Nicht-Individuellen hervortreten läßt« (ebd.). Das Nicht-Individuelle kennt die Ästhetik nur im Sonderfall des Plagiats. Benötigt die Würdigung des Naturschönen eine ästhetische Gestimmtheit des Betrachters, bricht das Kunstwerk, wie Thorau richtig bemerkt, diese Eindimensionalität auf: Ich erfahre meine Individualität beim Betrachten und Verstehen der Individualität des Kunstwerks. Thorau schreibt diese ästhetische Kommunikation der »Anthropomorphie des Ästhetischen« (S. 12) zu. Hier wäre zu differenzieren, denn anders als bild- oder begriffsbasierte Künste, die sich mit dem Problem Individualität und Individuation inhaltlich auseinandersetzen können, fragt sich bei Musik, worin in einem begriffslosen Werk das Anthropomorphe konkret zu finden ist. Nach der Böggermann-Lektüre kann konstatiert werden, daß jedenfalls Weltanschauung und Musikwerk nicht unbedingt miteinander korrespondieren müssen. Geht der auf Unteilbarkeit zielende Individualitätsbegriff von einem festen Werkbegriff aus und hält man den anthropomorphen Charakter auch des musikalischen Kunstwerks als Garant für Individualität, wäre über Erfahrungsberichte hinausgehend zu fragen, welche Konsequenzen die Auflösung des traditionellen Werkbegriffs, das Aufbrechen des Schöpfermythos und die Schwierigkeit, eine konsistente Theorie des

REZENSIONEN

musikalischen Plagiats zu entwerfen, auf den Individualitätsbegriff haben. Aber nicht nur in Bezug auf die Neue Musik hätte der Band eine stärkere Betonung der historischen Dimension vertragen können.

Da erstaunlicherweise das Thema »Individualität in der Musik« bisher ein Desiderat der Musikwissenschaft darstellte, kommt dem

Band, bei allen auch dem Symposionsrahmen geschuldeten Schwächen, das Verdienst einer Pionierarbeit zu, und es ist zu wünschen, daß die musikwissenschaftliche Öffentlichkeit den Faden aufnimmt und sich dieses interessanten und lohnenden Gegenstands annimmt.

(Oktober 2003) Knud Breyer